TUDORACHE ANDRA-SORINA
Universitatea „OVIDIUS” din Constanța
Facultatea de Litere. Master: Studii de românistică

PREMIUL REVISTEI „ASTRA. LITERATURĂ, ARTE ŞI IDEI”
La Colocviul Naţional de Literatură Română Contemporană, a XII-a ediţie, 2015, Braşov

IOAN GROȘAN - **FIINȚELE ȘI LOCURILE LOR POSIBILE**

(fragment)

Într-un univers în care timpul și spațiul își aproprie din ce în ce mai mult limitele existenței și experiențelor pseudo-apogetice, se naște, conștient, un tip de proteism textualist al spiritului. „Trans”-figurarea realului în fantastic și a fantasticului în real devine un dicteu liber pe portativ literar, astfel încât totul pare organizat și re-organizat în mod continuu. În ce mod influențează, acest „tot”, ființa? Ce este ființa și ce forme îmbracă în afara sferei sale de „normalitate”?

Microcosmosul numit stereotipic „lume” - definind prin *lume* toate variantele ei posibile și accesibile fiecărei ființe - funcționează, la Ioan Groșan, ca punct de reper în reprezentarea unor alte dimensiuni spațiale ce distorsionează realitatea imediată. În rol de „para-focalizator”, vocea auctorială dă naștere unui pragmatism ascendent care se modifică în funcție de raportarea cotidianului la un sistem plurivalent de semne și semnificații.

Dacă ar fi să ne oprim la definiția strictă și deci, banală a *ființei* drept *„tot ceea ce are viață (și se mișcă)”*[1], am lăsa acoperită o mare parte a sferei literare care ar putea decela sensuri „supraetajate” ale acestui termen. Întrucât proza lui Ioan Groșan ne permite trecerea dincolo de aparențe, vom privi termenul *ființă* ca parte a structurii bipolare *personaj - persoană*, capabil să sustragă, din ambele, semne și semnificații care, la nivel textual, îi pot întregi universul ficțional.

Literatura, indiferent de sfera pe care o accesează și prin care se auto-construiește, dă naștere unor pulsații care, în text, iau forma *personajului.* Tocmai pentru a nu se confunda cu termenul față de care l-am poziționat antinomic, vom asocia personajul unei ființe fictive sau analogă ființei umane, care, în universul creației *science fiction* devine *ființă antropomorfă.* Deconstrucția personajului în orizontul ficțiunii lui Ioan Groșan dezvăluie o lume robotizată și „extra-terestră”, înțelegând, prin acest ultim termen, un amalgam de realități „extra-posibile”, raportate în permanență ideii de terestru, fie că vorbim de pământ ca substanță creatoare de formă și deci, de ființă, fie de terestru ca parte a sistemului complex, denumit *Univers.*

Ființa poate lua forme diferite în funcție de situația/locul pe care îl ocupă în text, dar și de lumea cu care se „conectează”. Ea-și poate dezvălui aparent specificitatea și propria identitate sau își poate construi un *avatar*, un alter-ego care funcționează ca semnificat la nivelul unei lumi posibile. Intertextualitatea este, în acest caz, la Ioan Groșan, o structură de rezistență în prefigurarea universului ficțional, iar personajele sale răspund nivelului cognitiv, găsindu-și sursă în reprezentările imaginarului colectiv. Ele nu sunt doar niște semne sau structuri ale textului ficțional și nici ființe sau obiecte abstracte aflate în materialitatea realității.[2] Deși este perceput de o parte a criticii literare drept textualist, autorul trece dincolo de cuvinte, dar și de celelalte două coordonate amintite, anume de eveniment și timp, făcând trecerea de pe axa *eu-aici-acum* spre axa *eu-acolo-atunci.*

Pentru René Descartes *„spațiul sau locul interior și corpul care este cuprins în acest spațiu nu sunt diferite (...) decât prin gândirea noastră”.*[3] Ioan Groșan nu separă corpul și spațiul de coordonata timp, atata vreme cât, la un moment dat, definițiile celor două concepte tind să se suprapună. Personajul nu se desparte, în esența sa, de locul pe care îl ocupă în spațiu. Autorul nostru folosește atât o manieră textuală obiectivă, plasându-și personajele exterior locului pe care acesta îl ocupă, cât și una subiectivă, care, la un moment dat, suprapune *ego-ul* unui spațiu sau unui loc. Din această suprapunere, Ioan Groșan își dezvoltă capacitatea de a „deplasa” mental personajul în orice punct util perspectivei de punere în scenă. Așadar, avem o *poziționare fixă* a ființelor de hârtie, independentă de poziția pe care o ocupă vocea auctorială, sau o *poziționare relativă* a acestora, care se modifică în funcție de schimbarea poziției locutorului. Vorbim despre poziționarea fixă în Epopeea spațială 2084, și despre poziționare relativă în *Insula,* de exemplu.

I. *INSULA* - AUTODICTEU ȘI SPAȚIALITATE

Reproducerea fidelă a tuturor detaliilor inserate în metanarațiunea *Insula* face din aceasta, fără ezitare, una dintre lumile posibile în care ființele și personajele groșaniene prind viață. În acest univers ficțional se depășesc barierele unor ființe de hârtie, ele trecând dincolo de rațiune, de sfera conștientă a personajului - narator.

Încă de la început avem de a face, din punct de vedere spațial / local, cu două planuri adiacente: planul conștiinței și planul subconștientului. Primul începe a se contura imediat, din momentul în care vocea auctorială rostește: *„Sigur, tu înțelegi, ar trebui* ***acum*** să-ncerc să scriu altceva ....”. Acel „acum” nu face referire decât la momentul scrierii și se situează în planul discursului. El nu poate stabili decât o singură legătură cu un *„aici”*, un loc în care *„te așezi comod, îți pui scrumiera la îndemână, cotul se sprijină ușor pe masă, încă nu apuci stiloul, deși totul e foarte clar...”.*

Deseori comportamentul și acțiunile personajelor se modifică la intrarea în contact cu unele obiecte. Stiloul și hârtia sunt instrumente cu ajutorul cărora ia naștere o nouă lume posibilă, transpusă ludic prin *cuvânt.* Însuși naratorul - personaj definește acest mecanism creator prin *„...probă involuntară a juvenilei nerăbdări scriitoricești.”* Conștiința este vinovată de refuzul de a-și folosi talentul inventiv sub o altă formă. Acest refuz și deplasarea evenimentului de pe axa realității pe cea a visului construiesc un alt **spațiu** incert - subconștientul - și un alt **loc -** insula. De aici, întregul text este un produs al subconștientului și este actualizat prin starea de vis. ***Visul*** este, așadar, un instrument de codificare a lumii reale, de transcedere spre o altă imagine a sinelui care dă impresia, pentru câteva momente, că între el și realitate nu există granițe: *„Un vis.. (...) și eu sunt uimit și mă bănuiesc că de la un moment dat să mă fi trezit și să fi continuat să visez”.*

Puterea visului este aceea de ființare; visul dă naștere ființelor care, în universul textului, sunt transpuse prin cuvânt. La rândul lui, cuvântul are, în prezent, un efect narcotic care se decodează printr-o deconstrucție a trecutului: *„...chiar dacă te pierd și mai târziu, mult mai târziu, într-un timp fără conștiința limbajului și a morții, va trebui să scormonesc după tine în gunoiul numit trecut”.* Prin cuvânt, naratorul - personaj, centrul universului ficțional, mânuiește, pe foaia de hârtie, sforile propriilor marionete: „*Unui nevăzut public mut, fojgăing ostil dincolo de o cortină pe care posibilele mele personaje trebuie să o ridice fără ezitări”.* Cortina face posibilă trecerea dincolo de realitate, în oniric, în subconștient, forțând personajele să joace pe o „scenă” care prefigurează experiența tulburătoare a celor două ființe aflate „în carantina asta sentimentală.”

Un element care pare a modifica universul ficțional este ***apa***, un macrosemn regăsit la nivel textual prin substitute ca *„izvor”, „pârâu”, „zăpadă”, „roua”, „marea”.* În cheie simbolistică, apa este sursa vieții, semn că cele două spații ale conștientului și subconștientului au ca focalizatoare ființele, singurele care pot substitui infinitatea posibilităților de existență. Apa reflectă atât privirea pe orizontală, cât și amenințarea unei resorbții, a unei întoarceri spre matricial, spre universul embrionar al ființei.

Deși personajul - narator poate, inițial, să schimbe decorul în care se auto-proiectează, el nu o face. Lipsa memoriei nu îi permite reîntoarcerea în conștient, tocmai de aceea visul selectează pentru el o *insulă - bibliotecă*[4], rătăcindu-l totodată printre stânci, rafturi și cărți plutitoare, alături de o ființă cu totul necunoscută și misterioasă.

Incertitudinea existenței unei asemenea ființe este cu atât mai mare, cu cât naște, în interiorul naratorului - personaj, un șoc: *„Așa că atunci când te-am văzut prima oară am avut un mic șoc, m-am speriat și, evident, am fugit. Credeam că ești vreo închipuire de-a mea”.* Să fie oare ea, ființa feminină, o „închipuire” sau o „prezență reală”? Realitatea trădează existența și trebuie probată prin corporalitate: *„...făcusem de mai multe ori încercarea de a desena pe nisip altceva decât cuvinte și tot ce-mi ieșise era* ***o formă de femeie****, dar nici asta dusă până la capăt, nu puteam desena ochii, pentru că pur și simplu în locul lor scriam „ochi” și literele nu-mi dădeau senzația privirii. În dimineața următoare te-am zărit din nou (...), stăteai cu picioarele în apă și cu o carte în mâini”.* Proiecția *ei* nu este una reală, ci creată de *el* pe nisip din contururi și litere, iar sfera privirii (ochi) este fragmentată de non-corporalitate. Prin ea trece reflecția celui care zărește, ulterior, un „dublu androginic” cu aceeași funcție: ea, ființa al cărei arătător mângâie lobul urechii, cu degetul ridicat, făcând o mișcare a mâinii spre tâmplă, „cu genunchii strânși”, *„cu picioarele în apă și cu carte în mâini”.* Observăm cum treptat își dezvăluie latura sa organică.

Locul ei în spațiul insular este promontoriul baroc, un loc plin de excese, iregularitate și fantezie. Ca centru primordial, ca axis mundi, insula este un refugiu, o negare a conștientului și o re-găsire în esența sinelui. Însingurarea ființei nu mai ia forma absolută, ci provoacă, prin haos și incertitudine, creația.

Asemenea unui Iona pierdut printre amintiri, personajul - narator descoperă, în oglindirea sa feminină, o simplă întrebare: „*Cine sunt eu?”* Propria identitate ajunge să se identifice cu *„o carte uriașă”*, acceptată cu resemnare: *„Draga mea, stăm pe o carte. Asta e.”* Coordonatele spațiale se bifurcă și preiau semnificații din două lumi diferite, antinomice, paralele. Pe de o parte se construiesc și se trimit informații în și pentru real, proiectând o stare metafizică de luciditate care premerge transcendența în oniric. Realitatea devine, într-un moment de plină inspirație (aceea de a scrie), un deziderat trecut, o negare conștientă a *„sinelui în sine”.* Asumarea lui *eu* este lipsită de conținut, de substanță, actul de *ființare* neîndeplinind criteriile minime de identificare. *Eu* își găsește definiția prin finalul deschis care ne permite interpretarea lui drept *creator - „ființator de ființe și lumi posibile”.*

Spațialitatea însă, în care cei doi actanți își dezvăluie ființarea, se construiește în funcție de trăsăturile lor, având grijă ca locurile astfel create să ofere cele mai bune variante de „supraviețuire”. Pluralitatea de lumi aduce în prim-plan opoziția *lumi posibile* și *lumi imposibile,* unde coordonatele spațiale și liniaritatea trecut - prezent - viitor sunt doar niște constante variabile.

II. *EPOPEEA SPAȚIALĂ 2084 - o lume posibilă în imposibil*

Pentru a putea construi și deconstrui cel mai „posibil” mod de existență al unei părți de lume, Ioan Groșan trece, așa cum el însuși afirma, printr-un fel de *exorcism*, de *re*–configurare a unui traseu prestabilit al literaturii de anticipație. Funcționarea universurilor paralele complică operația de calcul al dimensiunilor, introducând două noi constante: *ființa* și *localizarea* acesteia.

Epopeea spațială 2084 operează cu două tipuri fundamentale de ființe: *umane* și *non-umane,* ultima categorie fiind mult mai substanțială din punct de vedere categorial. Umanul tinde să decodifice textul ficțional, să modifice interpretarea lui drept una rațională și posibilă, uitând uneori de efectele pe care o are interacțiunea cu o altă parte a unei lumi imposibil de descifrat.

Ființele umane din serialul pseudo-SF își au reprezentarea în tot cuprinsul textului, funcționând, la acest nivel, ca niște catalizatori care grăbesc și pun în mișcare întreaga lume robotizată. Ele sunt mai puțin spectaculoase, atât în caracteristici, cât și din perspectiva poziției în cuprinsul textului. Spațiul acordat lor de către narator este mult mai mic, mai condensat, mai sărac în detalii.

„Normalitatea” acestui orizont tinde să se refracte prin prezența directorului **Iuliu Corodan**, una dintre puținele ființe caracterizate prin „+ uman” . Cu toate acestea, într-o lume robotizată, tot ceea ce detemină apariția sentimentelor trebuie eliminat, întrucât există posibilitatea transformării sale în haos: „*Nouă, roboților, nu ne este permis să greșim.(...) Să nu abdicăm de la acest principiu, căci altfel ne trezim în haos”.*

Haosul este văzut, în lumea descrisă de Ioan Groșan, distorsionat; el nu preia semnificații ale trecutului primordial, întrucât ordinea este, pentru roboți, singura variantă posibilă de existență creată de și într-o lume a realității (de oameni). Galaxiile și lumile despre care citim par a fi doar niște variante, selectate din multitudinea de moduri posibile de existență, ele funcționând concomitent și diferențiat.

Galaxia dezvoltă și ea factorul „+ uman” , aducându-l în prim-plan pe **Benga Williams**, „*un soi de băiețel, cu capul cam mare, cu corpul slăbuț. Era frumușel, avea ochii albaștri”.* Fiecare dintre actanți ești conștient de propria identitate și apartenență. Jocul copilăriei unei ființe în galaxia Alpha era jocul „*de-a meteoriții și vardiștii.* Observăm cum un joc practicat pe Terra, de copii (hoții și vardiștii), este transmis, cu un alt conținut, lumii în care omul s-a adaptat și a supraviețuit. Este o adaptare naturală, diferită de cea a omului **Jan Relativu´**, așa cum era cunoscut de lume.

Ființa, ca entitate bipolară, se descompune, într-o primă instanță, în ființa factual necesară, care nu are început sau sfârșit și care nu depinde de nimic altceva pentru existența sa. Întrunind aceste condiții, Universul / Cosmosul este una dintre posibilități, o ființă descompusă în mai multe ființe, o existență în propria existență. Este importantă, deci, proprietatea de „a fi”, și nu cea de „a clasifica”. La celălalt pol întâlnim ființa logic necesară, care există în toate lumile posibile și care nu ar fi putut eșua în ceea ce privește existența. Realitatea ar putea fi una dintre opțiuni, luând în considerare faptul că, fiecare individ / ființă își contruiește cea mai posibilă realitate dintre realitățile sau lumile posibile.

Din ființa factual necesară (Univers) iau naștere entități care împrumută atât din caracteristicile matriciale cât și din cele ale realității. Una dintre ele este robotul **Felix S 23**. Alături de el, roboții **Dromiket 4 și Stejeran 1**. Singura care sfidează adevărul este **Getta 2**, proaspătul tip de robot feminin „*confecționată din carne și oase. Evident, carne și oase sintetice.”*

Roboții pot funcționa, în literatura SF, ca marcatori de gen. Getta 2 este un robot -**gynoid**, cu formă umană și material ce imită, așa cum am spus, întru totul carnea și oasele. Inteligența articificială a femininului trece cu mult de standardele „strămoșilor” ei, având totodată capacitatea de a se regenera permanent. Este privilegiată cu asumarea și recunoașterea actului de căsătorie, cu ideea de concediu, cu puterea de a visa, cât și cea a simțurilor și a sensibilității. Independența financiară trădează și ea imaginea femeii în societatea actuală, Getta 2 fiind o proiecție a realității în spațiul feminismului universal, dar și o încercare a autorului de SF de a crea stereotipul „perfect woman”. Pentru alții, acest „*gynoid”* poate deplasa interpretarea spre o altă latură a masculinității, anume misoginismul. „Perfect woman” este pusă și în postura de soție, în care, evident, eșuează. Se pare că cel mai bun deziderat rămâne, pentru un asemea gen, *androginia.* Stereotipurile de gen diferențiază „grupul competent” asociat bărbaților de cel „expresiv - călduros” al femininului, fiecare dintre aceste etichete „reprezentând în mare parte și rezultatul percepțiilor de sine ale fiecărui gen în parte; bărbații se consideră ei înșiși mai activi, iar femeile mai orientate către ceilalți”.[5] Getta 2 este un stereotip cameleonic, ea pezintă atât deziderate ale grupului „competent” cât și ale grupului pe care-l reprezintă, formându-se și „*re*-formându-se” la fiecare trecere într-o altă lume. Ca și ceilalți, ea se proiectează pe linia trecut - prezent - viitor, lumea din care face parte având aceleași dimensiuni ca cea umană; are conștiință de propria identitate și alteritate și recurge la un act mimetic de povestire a vieții, un act de „*lectură noninocentă, care propune un sens al relației cu trecutul și reconstrucției memorialistice”.*[6]

Universul robotizat se intersectează cu cel al ființelor non-umane antropomorfe, fiecare dintre acestea dezvăluind o nouă lume posibilă. La nivel textual, ele ocupă un spațiu mult mai îngust și limitat. Ideatic însă, construiesc tot atâtea variante de lume câte puncte de reper își fixează fiecare ființă. **Noemi** este reprezentanta femininului „întrerupt”, „incomplet”, fiind privată de unele particularități de construcție specifice etalonului - model. Ea are „*profilul palid, perfect desenat, pieptul plin, talia îngustă, de naiadă, linia fin curbată a șoldurilor. „Păcat că n-are picioare”.*[7] Universul este cel care compensează lipsurile, opunând acest prototip de femeie altor două, cilioaiele, *„cu ochii mari, migdalați, de un albastru bătând spre violet, pielea feței catifelată, brunețe, năsucul puțin în vânt, buze roșii, senzuale, talia fină, dar, din păcate, (...) mijlocul lor se termina prin trei picioare, așa încât, ridicându-se, îți dădeau mereu impresia*

jenantă a unor trepiede umblătoare. (...) Cilioaiele mai aveau un picior în spate, pornind din șold, cam de unde, din cauza acelorași neștiute legi, nu ne-a mai crescut nouă coada."[8] Pe lângă acest surplus, aflăm că ele se înmulțesc prin autosugestie, forma fizică determinând un fel de hermaforodism asumat, pe motiv că, „... *din cauza celor trei picioare, nimeni nu se leagă de ele".* Ființelor nu le este interzisă una dintre cele mai importante funcții ontologice, însă Cosmosul, așa cum ne este prezentat, pare a pune niște bariere între cele două genuri. Reproducerea nu se oprește doar în faza hermafrodismului, ea atinge și posibilitatea înmulțirii prin ouă, prezentă la **tăntălăi**, „*niște ființe uriașe, de vreo trei metri, cu păr pe piept și foarte mușchiuloși"*, care „*au degetul mare de la picioare opozabil".*

Pluralitatea lumilor în Cosmos este amplificată și observăm cum fiecare ființă din Univers are, în epica groșaniană, un anumit „orizont de așteptare", o problematică situată dincolo de hazardul pulsațiilor vegetale. Diversitatea de concepție a acestora, cât și a mediului prin care se definesc semantic, dezvăluie particularități stranii, invers proporționale cu realitatea.

Sentimentul ultim care încearcă Universul este acela de *spleen,* o stare narcotică premergătoare întoarcerii clepsidrei și prelungită cu douăzeci de ani. Timpul cosmic se dilată în comparație cu cel terestru, impactul fiind mai mare „*..când te gândești câți mai urmează să vină din spațiu...".*[9] Poate că datorită acestei incertitudini a preferat, non-povestitorul Ioan Groșan, finalul deschis și caragialian, oferind atât lectorului, cât și propriilor ființe, dreptul la incertitudine.

---

[1] Dicționarul explicativ al limbii române, *"ființă", p.403*

[2] a se vedea: Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Scheider, *Characters in fictional worlds*

[3] Nedelcu, Veronica, op.cit, pag.56

[4] Cliveț, Nicoleta, *Ioan Groșan - monografie,* Ed. Aula, 2001, p. 16

[5] Dragomir, Otilia., Miroiu, Mihaela., *Lexicon feminist,* editura Polirom, Iași, 2003, p. 341

[6] idem, p. 291

[7] Groșan, Ioan, op. cit., p. 10

[8] idem, p. 90, 91

[9] idem, p.217



Cruce.
Ceramică, aur